

Tipo y memoria. Herramientas para la arquitectura religiosa de Rafael Moneo

Type and memory. Tools for religious architecture of Rafael Moneo

DAVID GARCÍA-ASENJO

Resumen / Abstract

Rafael Moneo se enfrenta a la arquitectura religiosa en la madurez de su carrera profesional. Toma como punto de partida el tipo, y confía en la manipulación del mismo como herramienta proyectual, y recurre a su memoria del espacio sagrado, sus recuerdos de la mejor arquitectura religiosa. Con el primer proceso dispone el edificio en el lugar y organiza su funcionamiento. En el segundo, trata de dotar de carácter al espacio, muy importante en estos casos para que los fieles se puedan identificar con el edificio. Las arquitecturas del pasado, Bizancio, las catedrales góticas, el Barroco, y referentes más recientes, como Bryggman, Scarpa, y principalmente la capilla de Ronchamp. En la arquitectura religiosa de Rafael Moneo están presentes los temas que han sido importantes a lo largo de su trayectoria. Así la atención a los condicionantes específicos del lugar en el que se asienta la obra, la integración de la historia de la arquitectura con las nuevas disciplinas y los modos de construcción, la reflexión sobre el tipo y la simbiosis que establece entre el tratamiento de la luz y la materialidad del edificio.

Rafael Moneo approaches religious architecture in the maturity of his career. Uses type as a starting point, and relies on its manipulation as a design tool, and draws upon his reminiscence of sacred space, his memories of the best religious architecture. With the first process places the building in site and organizes its operation. In the second, tries to give character to space, very important in these cases so that the churchgoers can be identified with the building. The architectures of the past, Byzantine, Gothic cathedrals, Baroque, and more recent references, as Bryggman, Scarpa, and mainly Ronchamp Chapel. In religious architecture of Rafael Moneo the issues that have been important throughout his career are present. So attention to the specific constraints of the site where the oeuvre is located, the integration of architectural history with new disciplines and kinds of construction, consideration on the type and establishing symbiosis between treatment of the light and the materiality of the building.

Palabras clave / Keywords

Rafael Moneo, arquitectura religiosa, Iesu, Los Ángeles, tipo, lugar, memoria, Ronchamp.

Rafael Moneo, religious architecture, Iesu, Los Angeles, type, site, memory, Ronchamp.

David García-Asenjo Llana (Madrid, 1975) es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de la UPM (2002), especialidad de Edificación. Diploma de Estudios Avanzados (2011) de Doctorado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM. Está desarrollando la Tesis Doctoral bajo el título Estrategias de proyecto en la arquitectura sacra contemporánea española. Mentor de docencia de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM entre los años 2009 y 2012. Trabajó en Fernández del Castillo Arquitectos, con varios premios en concursos nacionales, como la Ampliación del Museo de Valladolid, o el Museo de la Arquitectura en Salamanca. Ejercicio libre de la profesión desde el año 2003.

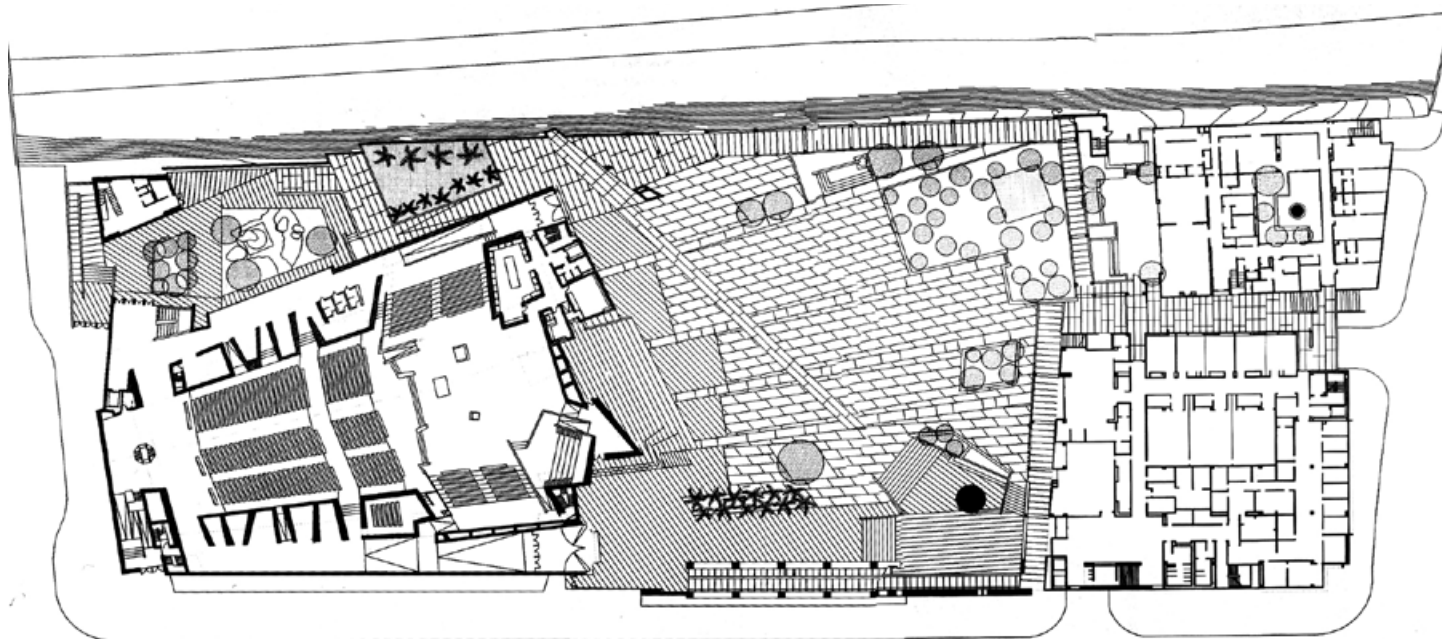


Figura 1. Catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles. Planta.

Fuente: Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013) A Coruña: Fundación Barrié, 199.

“Los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquellos en los que un nuevo tipo surge. Una de las tareas más difíciles con que un arquitecto puede encontrarse a lo largo de su carrera – por tanto una de aquellas que merece nuestra admiración – es la que se le plantea cuando un tipo conocido se abandona y hay que proponer, de manera inequívoca, uno nuevo. Cuando un nuevo tipo aparece, cuando el arquitecto es capaz de descubrir el juego de relaciones formales que produce una nueva categoría de edificios, es cuando su contribución alcanza el nivel de generalidad y de anonimato que caracteriza a la arquitectura como disciplina.”¹

Rafael Moneo, “Sobre la noción de tipo”

1 Rafael Moneo. “On Typology” en *Oppositions* 13, 1978 (versión en español: “Sobre el concepto de tipo en Arquitectura” en AAVV, *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura*, Composición II, Departamento de Publicaciones de Alumnos ETSA de Madrid, 1982, 187-211

2 “Cuando empecé a trabajar en el proyecto de la Catedral de Los Ángeles, no me sentía capaz de proponer un espacio trascendente que tuviera un impacto sensorial en los demás (como la caja mística de Mark Rothko) ni me sentí capaz de crear una versión contemporánea de una máquina perfecta como la que dibujaron los constructores de las catedrales medievales. La alternativa era proyectar una catedral con referencias a dichos espacios que sirvieran de vehículo a la experiencia religiosa.” Rafael Moneo, *Remarks on 21 Works* (London: Thames & Hudson Ltd, 2010). 499 Traducción del autor.

3 “Creo que algunos arquitectos que hablan de su obra como si estuviera dictada por la necesidad, exageran. Para mí, en el origen siempre existe un momento de aleatoriedad, un componente de libertad en la elección de la forma que no está determinado por ninguna circunstancia, exterior a la propia obra. (...) Vas tomando ciertas decisiones formales - arbitrarias - que son las que te permiten avanzar en el proceso de diseño y crear las directrices apropiadas para construir.” Ignacio Borrego, Néstor Montenegro y Lina Toro. Una conversación con Rafael Moneo. En *Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012* (Madrid: La Fábrica, 2013). 272

Rafael Moneo se aproxima a la tipología religiosa en la madurez de su carrera. Y aún así, se enfrenta a ella con el respeto del que no cree no estar a la altura del encargo recibido, de no saber crear un espacio sagrado adecuado para la celebración de los misterios². Toma como punto de partida el tipo, y confía en la manipulación del mismo como herramienta proyectual, y recurre a su memoria del espacio sagrado, sus recuerdos de arquitectura religiosa. Con el primer proceso dispone el edificio en el lugar y organiza su funcionamiento. En el segundo, trata de dotar de carácter al espacio, muy importante en estos casos para que los fieles se puedan identificar con el edificio. La Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles y la iglesia del Iesu en Donostia tienen una escala y una materialidad que hacen que puedan parecer muy alejadas en su concepción, pero existe una serie de puntos comunes en su origen que ayudan a explicar el proceso de proyecto del arquitecto navarro.

Tanto en la Catedral de Los Ángeles como en el Iesu en Donostia Moneo parte de una premisa, la orientación del templo. La asamblea se dirige hacia el Este, y esta decisión a priori, externa a las circunstancias del proyecto³, condiciona la inserción del edificio en la ciudad, de un modo diferente en cada caso. Asimismo, la planta adopta la forma cruciforme. Se establece así un compromiso con la historia, como lugar donde se asienta nuestra memoria y nos dota de formas simbólicas reconocibles.

Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles

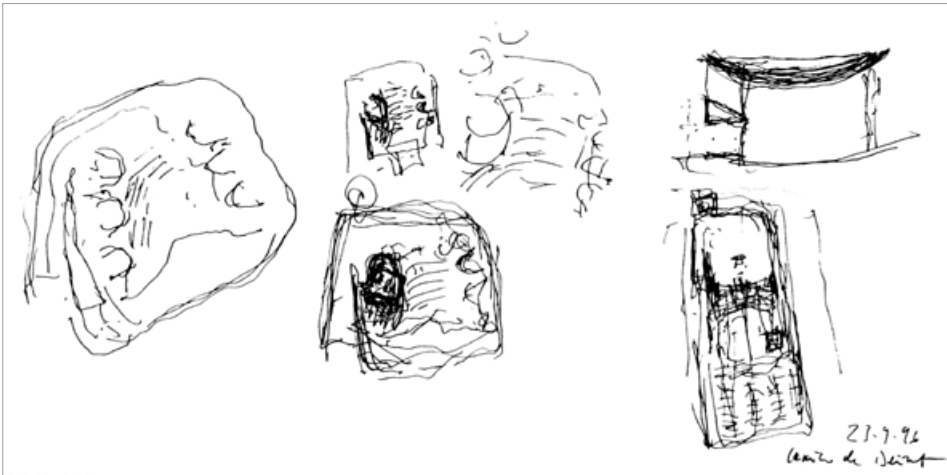
El solar que se eligió (decisión que el Cabildo consultó con el propio arquitecto) para edificar la nueva catedral que sustituiría a la anterior iglesia, destruida por un terremoto, se encuentra junto a una de las principales autopistas de Los Ángeles, a unas manzanas del centro financiero. En un espacio enorme situado en

DAVID GARCÍA-ASENJO

Tipo y memoria. Herramientas para
la arquitectura religiosa de Rafael Moneo

Figura 2. Catedral de Nuestra Señora de Los
Ángeles. Croquis.

Fuente: El Croquis. Rafael Moneo. 1967-2004, 471.



un entorno sin asideros ni referencias, Moneo recurre a la historia para conseguir insertar adecuadamente el edificio. Como en las tradicionales misiones californianas, se crea un recinto delimitado por un muro de hormigón. Así se consigue crear un ámbito nuevo, separado del ruido de las vías colindantes. El templo se sitúa en la cota superior del emplazamiento, al norte de la parcela, orientado hacia el Este. El cuerpo de las oficinas y viviendas para el arzobispado se sitúan en el extremo opuesto, y se enfrenta a otra de las vías que rodean el solar. Una gran plaza se extiende entre la Catedral y los espacios auxiliares, y sirve para acoger grandes multitudes. La ordenación de estos elementos fue el primer paso del diseño tras el encargo (figura 1). La posición del templo y su organización interna, que ofrece a la plaza el ábside, obligan a que el acceso se produzca en el punto opuesto al tradicional. Esto conlleva una inversión en el sentido tradicional de la circulación en el templo, ya que para realizar el recorrido procesional hacia el este, es preciso realizar primero un trayecto en el sentido contrario, hacia el Oeste⁴. Se crea así unos deambulatorios laterales hacia los que se abren las capillas devocionales. Éstas se han girado y se cierran por lo tanto a la nave principal, que pasa a quedar destinada en exclusiva a la celebración, tal y como recomienda la nueva liturgia. En los primeros croquis de la Catedral (figura 2) se puede apreciar cómo se señala el gesto que recoge el acceso al interior y que rodea el espacio principal.

En esos croquis también se observa cómo las primeras tentativas de planta apostaban por la planta centralizada, más del gusto del cardenal, por entenderla más próxima a la liturgia. A lo largo del proceso la planta se alarga en el eje longitudinal, hasta adoptar una forma próxima a la cruciforme⁵, la que el arquitecto entendía como más adecuada para una catedral. Se puede apreciar la influencia que la labor de crítico de Rafael Moneo en las revistas *Arquitectura* o *Nueva Forma*, tuvo en su carrera posterior. Moneo analizó la iglesia del santuario de Collevalenza⁶, obra de Julio Lafuente (figura 3), en ambas revistas. En sus reseñas explica las virtudes del proyecto de Lafuente, al aunar la planta centralizada, que los usos de la nueva liturgia hacían más recomendable, y la dilatación en el eje longitudinal de una iglesia destinada a peregrinaciones, así como la continuidad interior exterior que la hacían plenamente moderna⁷. Ecos de la iglesia de Collevalenza se encuentran en la catedral californiana. Allí las capillas cilíndricas sirven de soporte a la cubierta e iluminan el interior, y la planta se desarrolla en el eje longitudinal. El centro de gravedad del templo se sitúa en el altar sobre el que se localiza un gran lucernario.

También le inspiran otras realizaciones modernas, como verticalidad de la iglesia de Kaleva de los Pietilä, o algunos de los recursos de Le Corbusier en Ronchamp. Moneo considera Ronchamp una obra insuperable, una cima de la arquitectura

4 Juan Antonio Cortés. En Los instrumentos de la disciplina. Comentario a las obras construidas en el extranjero por Rafael Moneo, En Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012 (Madrid: La Fábrica, 2013). 23

5 “Entiendo que era necesario adoptar una forma que conectara la Catedral con la historia de la iglesia católica, en una comunidad que está rodeada de iglesias evangélicas, y en las que una planta ensamblaria podría llegar a asociarse con los telepredicadores” Entrevista del autor con Rafael Moneo en su estudio de la calle Cinsa, el 17 de enero de 2013.

6 “No deja de resultar – asimismo – significativo que la presentación de esta obra en el panorama crítico español – en el inevitable contexto de la revista *Arquitectura* – fuera firmada por Rafael Moneo. (...) A la vuelta de los años , no puede dejar de llamar la atención la sorprendente semejanza tipológica –cuando menos en planta– del ejercicio aquí criticado pro Moneo y su propia propuesta para la nueva Catedral de Santa Viviana en la ciudad de Los Ángeles.” Eduardo Delgado Orusco, en *Arquitectura Sacra Española, 1939-1975* (Madrid: E. Delgado, 1999), 345

7 “...la iglesia de Collevalenza es una iglesia en la que el arquitecto ha vuelto a proponer, como en el primer Renacimiento, la planta central. Pero un análisis más a fondo pronto nos haría descubrir también componentes más tradicionales, que nos llevarían a entender Collevalenza como una más de las iglesias basilicales, bien dispuesta para los solemnes cortejos. Que la iglesia comienza proponiendo una planta central es claro, pero no olvidando que se trata de un término de peregrinaje Julio Lafuente ha optado por dilatar el eje longitudinal de la iglesia (...)” Rafael Moneo, “Santuario de Collevalenza, Todi, 1968.,” *Nueva Forma*, no. 88 (1973): 44–47.

Figura 3. Santuario de Collevaleza, Julio Lafuente. Planta
Fuente: Arquitectura 105 (1967): 10.

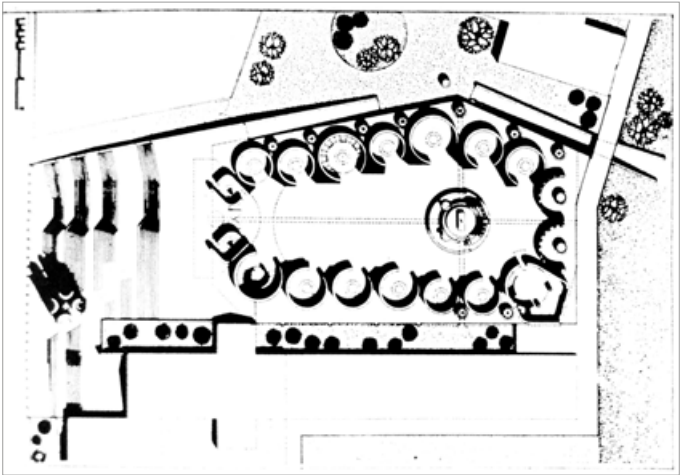
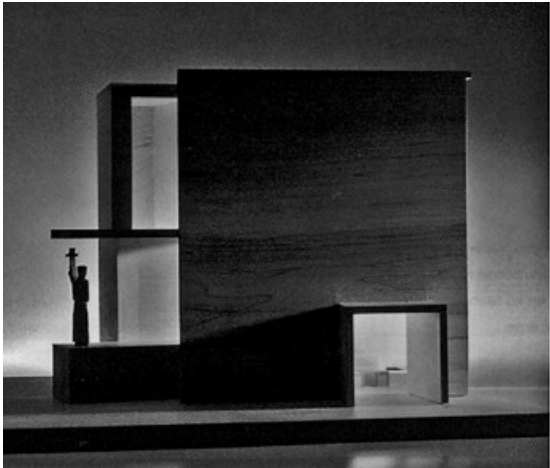
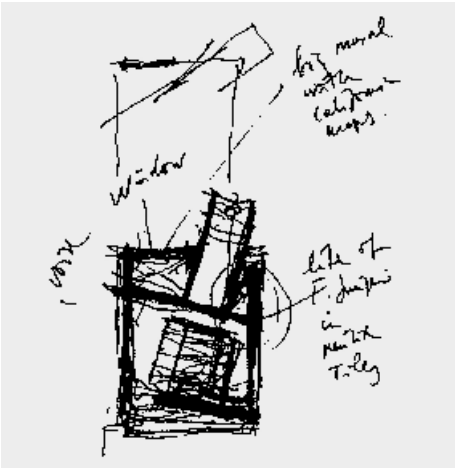


Figura 4. Santuario para Fray Junípero Serra. Croquis y maqueta.
Fuente: El Croquis 98. Rafael Moneo, 15.



8 "El ejemplo más importante de arquitectura religiosa contemporánea es Ronchamp. La experiencia de su vivencia es la más intensa de todas. Y su atrevimiento, y su desafío. Ronchamp es el referente inalcanzable para cualquier arquitecto que trate de abordar el tema sacro. La Tourette puede llegar a pensarse, como arquitectos entendemos que podemos llegar a realizar una obra como la iglesia del convento, pero nunca Ronchamp." Entrevista con Rafael Moneo.

9 "Obviamente Le Corbusier está flotando sobre todo el empeño, especialmente su iglesia de Ronchamp" William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. El Croquis 98: 23.

10 "La Catedral de Los Ángeles es también resultado de un proceso de selección en el que los arquitectos éramos Gehry, Venturi, Calatrava, Thom Mayne y yo. Nos pidieron a todos hacer un pequeño santuario/ermita para recordar al mallorquín Fray Junípero Serra. Es curioso el procedimiento de selección, porque lo que nos pidieron no fue el proyecto de la Catedral sino un trabajo que permitiese al comité hablar de cuáles eran nuestras intenciones." Ignacio Borrego, Néstor Montenegro y Lina Toro. Una conversación con Rafael Moneo. En Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012 (Madrid: La Fábrica, 2013), 274

11 Rafael Moneo, Remarks on 21 Works (London: Thames & Hudson Ltd, 2010). 509

12 "En Arquitectura, la pura relación abstracta entre formas, dimensiones y proporciones, no se da. Son, en última instancia, los materiales

pero difícilmente imitable⁸. Está presente en varios elementos⁹, como el suelo que se curva hacia el presbiterio, las capillas laterales iluminadas cenitalmente, y la cubierta que flota sobre el espacio y se eleva hacia la zona del altar, que continua en el exterior, y que genera un espacio de adoración exterior frente a la explanada. Este espacio está presidido por la gran cruz que también está presente al interior. Recibe a los fieles al ingresar en el recinto cerrado de la catedral y domina el espacio interior, en el que el techo convexo dirige la atención hacia la misma. Esta doble presencia interior - exterior fue uno de los temas que investigó Moneo en el santuario para Fray Junípero Serra¹⁰. En el santuario (figura 4) la figura de Fray Junípero se muestra al exterior en su faceta civil, como fundador de misiones en toda California. Pero al interior aparece como un santo, suspendido en el espacio, recortado por un marco de luz, convertido objeto de devoción¹¹. La referencia directa que señala Moneo es la estatua ecuestre del Museo de Verona en Castelvécchio de Carlo Scarpa, pero hay ecos de Ronchamp y la hornacina del muro este que permite que la Virgen sea contemplada al interior y al exterior.

El protagonismo de la luz como elemento expresivo es uno de los temas principales de la Catedral. La luz como metáfora de la presencia de Dios, y como medio para lograr una sensación de paz. Y aquí Rafael Moneo confía en la memoria de los espacios religiosos que le han marcado. Las iglesias bizantinas y el Barroco, por su tratamiento de la luz. Las catedrales góticas y su verticalidad, así como su perfección técnica, expresión del esfuerzo de una sociedad. El material en el que se construye la Catedral adquiere un papel decisivo. Como ya ocurriera en la Fundación Joan i Pilar Miró, en Palma de Mallorca, el hormigón es el material elegido, está presente desde el origen del edificio, y condiciona la estructura y forma del templo¹².

William J.R. Curtis señala que la Fundación Miró supuso un punto de inflexión en la carrera de Moneo, al ofrecer al "autor un nuevo abanico de opciones ex-

DAVID GARCÍA-ASENJO

Tipo y memoria. Herramientas para
la arquitectura religiosa de Rafael Moneo

Figura 5. Catedral de Nuestra Señora de Los
Ángeles. Nave principal

Autor: Michael Moran. Exposición Rafael Moneo.
Una reflexión teórica desde la profesión. Materia-
les de archivo (1961-2013) A Coruña: Fundación
Barrié.



quienes contribuyen a esclarecer la auténtica experiencia espacial de la arquitectura. El que la materialidad de la construcción y la idea abstracta que anima un proyecto coincidan y no se excluyan es condición necesaria para que se de la arquitectura. De ahí que construir, tal y como yo lo entiendo ahora, vaya más allá de la mera construcción del edificio. Construir significa haber hecho indisoluble e inevitable la conjunción entre la idea abstracta que dio origen a un edificio y el uso de los materiales que proporciona la construcción.” Rafael Moneo. “Prólogo. Construir el Kursaal.” *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 2

13 “William J.R. Curtis. “Rafael Moneo. La estructura de las intenciones.” *El Croquis* 98 (1999): 30

14 “...puede decirse que la experiencia de la luz en el edificio de la Fundación Miró de Palma de Mallorca –en la que el alabastro incrustado en los muros funciona como lámpara de la que emana la luz-, está en el origen del proyecto de Los Ángeles”. William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. *El Croquis* 98: 23

15 William J.R. Curtis. *El Croquis* 98: 26

16 “Es emocionante pensar cómo se producen las transiciones o las inversiones de lugares. Dentro del Kursaal a veces te asalta la duda de si no estarás en un exterior. En cambio en el auditorio de Barcelona, al entrar en el patio cuadrado con ese gran lucernario girado, un inmenso fanal con dibujos superpuestos, uno tiene la impresión de estar en un interior. En la Fundación Miró, se llega, se pasa bajo cubierto y se sale de nuevo al exterior. Y Mérida es casi un exterior. Ese control de espacios-umbral es tremendamente atractivo.” Luis Moreno Mansilla. “En torno a la figura de Rafael Moneo” *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 15

17 “Creo que en la cruda realidad de los edificios contruidos uno puede ver claramente la esencia de un proyecto, la consistencia de las ideas. Creo firmemente que la arquitectura necesita del soporte de lo material; que

presivas al esbozar una serie de recursos arquitectónicos para el tratamiento de la luz, el movimiento y de los materiales, que mostrarían ser muy valiosos adelante” 13. El propio Moneo destaca que muchos de los hallazgos de este proyecto se verán reflejados en la Catedral de Los Ángeles¹⁴. El empleo del hormigón como material principal, la disposición de los muros diagonales permiten que el espacio se despliegue según lo recorremos, las visiones cruzadas que invitan a desplazarse en su interior. El color terroso del hormigón y las vidrieras de alabastro que convierten la luz en un elemento sólido configuran un espacio próximo a lo trascendente.

En Los Ángeles, en lugar de optar por la piedra, tal y como se hacía en el pasado, se utiliza el hormigón para todo el edificio, lo que permite que exista la pretendida transición fluida entre el exterior y el interior, el mismo material configura el muro en su totalidad y logra que se pueda “entender y ver el edificio como un todo homogéneo”¹⁵. El templo se articula a través de una serie de transiciones de espacios, entre el exterior de la plaza de acceso y el interior dominado por la luz filtrada de las vidrieras de alabastro, y las situaciones intermedias de los deambulatorios y las capillas laterales¹⁶. Se consigue una continuidad espacial plenamente moderna. No existe la conexión visual directa entre el interior y el exterior, pero el espacio se muestra poco a poco, según se recorre el edificio. La transición entre dentro y fuera es muy sutil. Hay umbrales que se abren de nuevo a un exterior, pero la continuidad del material acompaña y consigue que se genere un ámbito especial, que se ingrese en un lugar con un tiempo particular.

Moneo apuesta por emplear un hormigón de color amarillento, que lo integre en el paisaje y la luz de la ciudad. También interesa la pátina que puede adquirir, y así asumir el tiempo como una variable más en la imagen del templo.

La luz filtrada evoca el ambiente de las iglesias bizantinas (figura 5). La luz dorada del alabastro entona con el hormigón visto y exquisito techo de madera que se pliega, flota, y dirige la luz hacia el interior del espacio y las miradas hacia la cruz sobre el presbiterio¹⁷. Así se consiguen dos ambientes, uno terrenal en penumbra, en el que se desarrolla la liturgia, y otro iluminado, ingrátido, relacionado con lo celestial, y al que no se puede acceder. Ese efecto se consigue mediante la apertura de huecos que permiten que la luz disuelva la estructura. Esta división queda potenciada un plano de lámparas que ilumina la nave y delimita el ámbito terrestre, dota de escala humana al ámbito, y anima a la oración para poder acceder al mundo superior¹⁸.

Figura 6. Iglesia del Iesu. Riberas de Loyola. Donostia. Croquis

Autor: Rafael Moneo. Realizados durante la entrevista mantenida con el autor.



la primera es inseparable de lo segundo. La arquitectura aparece cuando nuestros pensamientos adquieren la condición de realidad que solo lo material puede otorgar.” Francisco González de Canales. “Una reflexión teórica desde la profesión.”. en *Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)* (A Coruña: Fundación Barrié, 2013), 27

18 Este empleo de la luz coloreada y del material de tonos cálidos, remite a la arquitectura religiosa de José María García de Paredes, sobre todo a la iglesia Stella Maris en Málaga. Moneo entiende que es uno de los mejores templos construido en España, por la claridad de su concepción espacial y funcional, por la utilización de una acertada paleta de materiales y por la inteligente inserción urbana del templo. También García de Paredes recurre a las lámparas para crear una escala adecuada en el interior del templo, además de como elementos de control acústico.

Entrevista del autor a Rafael Moneo.

19 Cuando explica este proyecto, Moneo indica que el templo se gira al Este, para mirar a Roma. Esto es un error, ya que la tradicional orientación del templo no responde a la localización de Roma, sino que señala la mirada hacia el sol que nace como símbolo de la llegada del Salvador. Este detalle fue motivo de debate en la charla posterior a la conferencia que Rafael Moneo impartió en el XXXVII Curset Patrimonio Sacro. Permanente Innovación, organizado por la AADIPA en Barcelona, los días 13, 14 y 15 de diciembre de 2014.

20 Es bajo esta zona donde es construye el supermercado que ayudó a financiar el templo. No hay ningún uso profano bajo el templo, tal y como indica el canon 1164 del Código de Derecho Canónico. La empresa constructora que construyó el barrio se encargó también de levantar la parroquia. En un principio se pensó que cada vivienda tuviera una pequeña tasa que ayudara a financiar las obras. Pero al comprobar que era necesario excavar para encontrar el firme, se consideró que era más rentable construir un supermercado que sirviera al barrio, y simbolizar de este modo la simbiosis tradicional entre la iglesia y la sociedad.

Entrevista del autor con Rafael Moneo.

21 “Deseo que se mantenga con regularidad el acabado blanco del templo, que no refleje el paso del tiempo.” Entrevista del autor con Rafael Moneo. El revestimiento monocapa exterior ya ha sido limpiado en otoño de 2014, apenas 5 años después de la inauguración del templo.

Iglesia del Iesu, Riberas de Loyola, Donostia

Cuando Moneo recibe el encargo de la iglesia del Iesu, en Riberas de Loiola en Donostia, debido al cambio de escala, no puede repetir muchas de las decisiones que tomó en la catedral. Pero sí mantiene dos gestos emparentados con la tradición, la planta cruciforme y la orientación del ábside hacia el Este¹⁹.

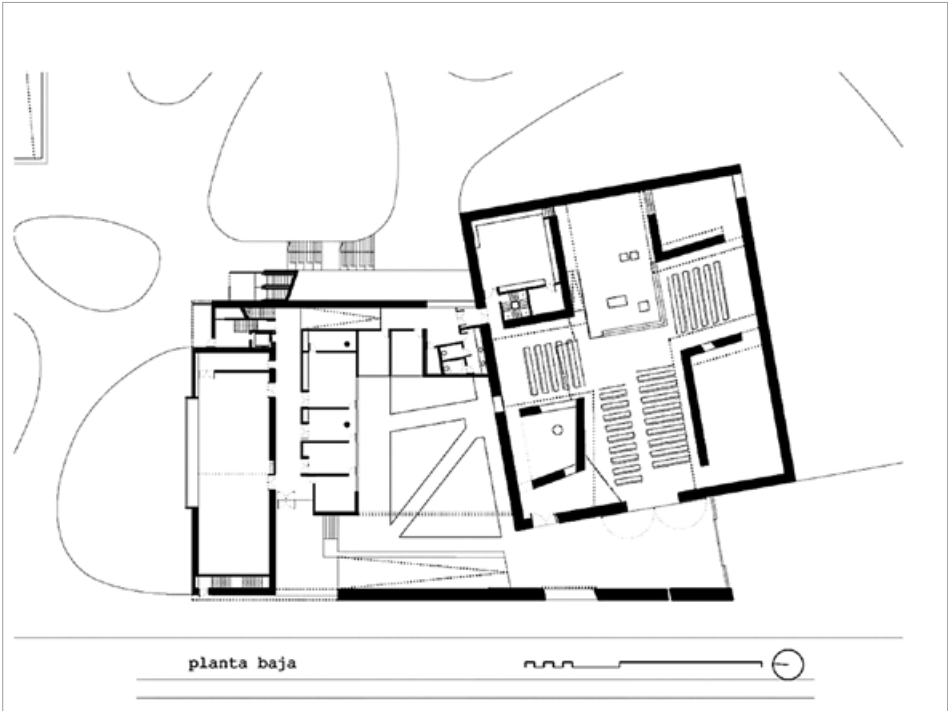
El barrio de Riberas de Loiola es una zona de nueva construcción, situada entre un meandro del Urumea y una autovía, estructurada en una retícula de ensanche tradicional, con una edificación sin carácter especial. El planeamiento había dispuesto el templo al fondo de la Avenida de Barcelona, la vía que estructura la ordenación. Pero Moneo consideraba que en ese emplazamiento adquiriría una presencia muy relevante, de fondo de perspectiva, más propia de otras épocas en las que la iglesia simbolizaba con esa presencia dominante su poder en la sociedad. El arquitecto sugirió un cambio de posición a su ubicación actual (figura 6). De este modo pasaba a ser una puerta al barrio, y lo dotaba de carácter. Esta nueva localización condiciona su inserción y su tamaño. Para no quedar disminuida frente a la altura de los edificios que la rodean, se plantea un edificio muy vertical, casi cúbico. Es quizá la primera obra de Moneo en la que se puede interpretar un modelo propio del movimiento moderno, un prisma blanco. Este volumen se gira y se orienta hacia el este. Se trata en realidad de un gesto que simboliza ese giro, ya que la retícula del barrio ya tiene esa orientación. Para engarzarlo con la trama urbana, se construye un cuerpo bajo que aloja las dependencias parroquiales²⁰ y que sirve de nártex de acceso al templo. A otra escala, vuelve a repetir la operación de crear un patio que sirve de remanso, de espacio de ingreso al tiempo propio de la celebración. Un zócalo de granito abujardado sirve de base del cuerpo blanco del edificio y reduce la escala imponente del templo a la altura del peatón. Este zócalo se introduce en el nártex y acompaña al fiel en su recorrido hacia el interior del templo, donde se interrumpe. Una vez en el interior sólo existe el revestimiento blanco. Aquí se marca una de las principales diferencias con el espacio de la catedral. Moneo entiende que los muros de hormigón generarían un espacio muy pesado, por lo que decide utilizar un mortero blanco neutro. En Donostia el color blanco ayuda a iluminar los días grises y permite una claridad mayor en el interior de la iglesia.²¹ La iluminación a través del lucernario perimetral que recorta la cruz suspendida potencia la claridad del ambiente. Las únicas notas de color las aporta el mobiliario de madera, y la luz del sol que entra directa a través de alguno de los huecos practicados en los muros. Es particularmente cálida la luz de oeste que

DAVID GARCÍA-ASENJO

Tipo y memoria. Herramientas para
la arquitectura religiosa de Rafael Moneo

Figura 7. Iglesia del Iesu. Riberas de Loyola.
Donostia. Planta Baja.

Fuente: <http://europaconcorsi.com/projects/190187-Rafael-Moneo-Iglesia-de-Iesu/images/3015753>.



entra sobre el baptisterio y a través de la puerta secundaria. Estos huecos, y la luz cambiante en el interior del templo nos permiten seguir el recorrido del sol a lo largo del día. Moneo confía en que los usuarios del templo lo mantengan blanco, que no permitan que la pátina del tiempo se acumule en sus paramentos. A diferencia de la catedral u otros edificios del navarro, que reflejan el transcurrir del tiempo en su imagen que los emparenta con los edificios de la antigüedad, en este caso Moneo apuesta por esa pureza indiferente al paso de los años. Hasta la construcción de la Fundación Miró, Moneo había empleado el material como vehículo para situar el edificio en su contexto urbano e histórico, mimético en cierto modo con el entorno en el que se insertaba. Esto no impedía que no investigara en el modo de utilizar el mismo con criterios contemporáneos. Pero la decisión de que la iglesia del Iesu sea un volumen blanco, tiene la consecuencia de que este sea uno de los edificios de Moneo en el que menos se manifieste el modo en el que está construido. Y esto lo emparenta con algunas de las arquitecturas de los primeros maestros modernos. *“Sin embargo, paradójicamente, si algo caracteriza a la modernidad, es precisamente el abandono de la construcción como lenguaje. Le Corbusier es un ejemplo, pero más claro es el caso de Aalto, que tiene una concepción muy instrumental de la construcción. (...) La arquitectura no tenía que ser una representación de la construcción, como pretendían los clásicos, ni debía identificarse con ella como quería Wright. La construcción era un instrumento muy versátil, pero subordinado. Moneo hereda ese bagaje de Aalto. Su obra, aún de muy diferentes formas, está siempre dando vueltas a ese papel ambiguo de la construcción, buscando un equilibrio sobre lo que significa como medio lingüístico”*²².

El edificio bebe de varias fuentes: las iglesias de Lalibela, las esculturas de Chillida, las cajas metafísicas de Oteiza, la Capilla de la Resurrección en el cementerio de Turku, de Bryggman, o las instalaciones de James Turrell. Se puede explicar cada decisión del proyecto a partir de estas referencias, pero la obra adquiere una fuerza propia, una personalidad que nos habla de la capacidad de Moneo para dotar de profundidad a su arquitectura. Moneo se apoya en la reinterpretación de la arquitectura religiosa que Alvaro Siza realiza en San Marco de Canaveses. Insiste en los atributos tradicionales de la arquitectura religiosa popular para transformarlos a través de la abstracción. Como ya ocurriera en la Catedral, se pretende una iglesia que parezca una iglesia²³. A primera vista destaca la disposición tradicional longitudinal²⁴, que queda acentuada por el profundo presbiterio y por la gran puerta

22 Antón Capitel. “En torno a la figura de Rafael Moneo” *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 4

23 “Era difícil para mí pensar en hacer una Catedral sin ciertas resonancias históricas. La religión tiene que ver con la historia: es algo que hemos recibido. Prestar atención a los símbolos establecidos tiene sentido. No estamos hablando de la actitud, más bien pan-teísta, de evitar el contacto con los símbolos conocidos. Casi al contrario. Queríamos que de algún modo la iglesia pareciera una iglesia.” William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. *El Croquis* 98: 25

24 Incluso en la primera versión del proyecto se había dispuesto el coro a los pies de la nave, sobre a la entrada, de acuerdo con la tradición eclesial. Puede apreciarse la diferencia con la versión definitiva al compararla con la planta que aparecen en la publicación *Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)* (A Coruña: Fundación Barrié, 2013), 233



Figura 8. Iglesia del Iesu. Riberas de Loyola. Donostia. Nave principal.

Autor: Autor del artículo.

25 Esto remite a sus reflexiones sobre Collevallenza, en las que se planteaba cuáles son los motivos para una planta centralizada hoy en día: "Sin proponérselo hemos desembocado en un terna que tal vez tuviese interés: pienso al escribir estas líneas que la liturgia postconciliar está más cerca de las iglesias de planta central que de las iglesias inspiradas en los esquemas de la contrarreforma, en los esquemas de Vignola. Habría que hacer sin embargo, una distinción clara entre los motivos que mueven la arquitectura de hoy a centralizar la planta de las iglesias; para aquéllos la totalidad, el valor simbólico de la forma, como acertadamente ha dicho Wittkower, era lo fundamental; en la hora actual la planta centralizada no es ajena a un deseo de estructurar el lugar sagrado de acuerdo con la función que ha de cumplir, de acuerdo con el rito." Rafael Moneo, "Iglesia En Collevallenza," *Arquitectura* 105 (1967): 9–13.

26 Moneo colaboró con Turrell en el Museo de Bellas Artes de Houston. Allí se encargó del pasadizo que conecta el edificio de Audrey Jones Beck con el Brown Pavilion de Mies van der Rohe. En la entrevista mantenida con el autor, Rafael Moneo señaló la obra de Turrell como la principal influencia a la hora de proyectar la iluminación del templo.

27 Pedro Manterola, *La Escultura de Jorge Oteiza. Una Interpretación*, Cuadernos Del Museo Oteiza 1 (Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006).

28 Juan Antonio Cortés. En *Los instrumentos de la disciplina. Comentario a las obras construidas en el extranjero por Rafael Moneo*, Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012 (Madrid: La Fábrica, 2013). 21-22

principal (heredada de Siza) alineada con éste. La luz de sur baña el fondo del presbiterio y destaca el retablo situado en ese muro. Pero al analizar con detenimiento la planta (figura 7), se puede observar que el presbiterio está muy adelantado, lo que permite que sea rodeado, que funciona más bien como una planta centralizada. Lo que en San Marco era un espacio longitudinal, se modifica en el Iesu al introducir el crucero a la altura del presbiterio. Se genera así una tensión entre el espacio longitudinal preconciiliar y el centralizado que se entiende más adecuado para la nueva liturgia²⁵. Así la decisión de la orientación del templo, que dispondría a toda la asamblea dirigida hacia el este, se muestra más como un signo de engarzar el edificio con la tradición y con las formas de la historia, que una consecuencia del funcionamiento interno del espacio de celebración.

La iglesia tiene una dimensión vertical muy marcada. Al extruir verticalmente la planta cruciforme se generan cuatro aristas que potencian el carácter vertical del espacio, y que pueden entenderse como la abstracción del crucero de una iglesia gótica. Hace referencia a su verticalidad y a su luminosidad, pero sin su efecto de desintegración del muro mediante la luz coloreada. La luz indirecta del Iesu genera un espacio de penumbra bajo la cruz suspendida. Sobre ella existe una luz a la que no podemos ascender. Las líneas verticales del crucero dirigen la mirada hacia esa cruz, de modo que está siempre presente. Esta forma de iluminación, un lucernario lineal que recorre el perímetro de la planta y recorta un plano a contraluz, guarda relación con la obra de James Turrell²⁶. En su capilla cuáquera en Houston un rectángulo abierto en el techo permite ver el cielo. El contraste con la parte que queda a contraluz produce un efecto asombroso. Ese cielo enmarcado parece flotar sobre el espacio de contemplación. En el Iesu, el efecto es el contrario, la cruz a contraluz flota sobre la nave mientras la luz resbala por los muros blancos.

La concepción general del espacio es heredera también de las Cajas Metafísicas de Oteiza, con esa concepción de planos que no conforman el espacio, sino que son el "lugar donde la escultura – espacio – vacío se guardan. Es decir, que las planchas metálicas que vemos no forman parte de la escultura, sino que designan su lugar en sentido aristotélico²⁷." El método de proyecto de Moneo suele utilizar la compacidad. Aloja en un único volumen todos los espacios, lo que le concede "una densidad propia de muchas arquitecturas antiguas²⁸." Una caja que al exterior se ofrece compacta, que no muestra al exterior la riqueza espacial del interior, muy interesante, fluida y dinámica. Todos los espacios se relacionan visualmente, a través de las aberturas que se practican en los planos verticales. Estos muros plegados, como decía Oteiza, no confinan el espacio, sino que permiten que fluya a su alrededor. Desde que se ingresa en el templo se suceden las vistas en diagonal que invitan a recorrerlo. Incluso en el espacio de la nave, en el que prima la dimensión longitudinal, la cruz distorsionada de la planta evita que se mantenga fija la mirada en el fondo del presbiterio, ya que se mueve en muchas direcciones. Las líneas verticales del crucero la elevan hacia el cielo, mientras que las aperturas de las capillas laterales facilitan el movimiento perimetral (figura 8). Destaca la importancia que se concede al presbiterio, y en especial al altar, que se percibe desde todos los puntos de la iglesia. El punto de acceso habitual al templo se sitúa en una de las esquinas del cuadrado principal. Se ingresa bajo el plano del coro, a un espacio de una altura baja. A través de la capilla bautismal ya se divisa el presbiterio. Pero los muros nos invitan a recorrer el templo desde el perímetro. Si se accede a la nave, ya se puede contemplar el vacío de gran altura, alineada la puerta principal con el presbiterio y el retablo al fondo del mismo. La distorsión de la planta, rompe ese eje longitudinal y nos impiden permanecer estáticos. Si se sigue por el perímetro se produce la sorpresa de la gran altura de la capilla del Santísimo. 28

DAVID GARCÍA-ASENJO

Tipo y memoria. Herramientas para
la arquitectura religiosa de Rafael Moneo

metros frente a los 21 metros de la nave principal. Un espacio vertical en el que un gran lucernario de alabastro abierto al sur. Ilumina todo el espacio y lo tensa en diagonal. En la pared opuesta, vuelve a aparecer Chillida, esta vez con un tapiz. Si se sigue este recorrido perimetral, se accede de nuevo a la nave, a uno de los transeptos. Desde este punto hay una de las visiones más completas del templo, ya que se puede apreciar la entrada, la capilla bautismal, el coro sobre ambas, el presbiterio, el sagrario, y las aperturas que conducen a la capilla del Santísimo y a la capilla de la Reconciliación. El templo se muestra ciego al exterior, sólo en la capilla de la Reconciliación, se abre la vista al parque que la rodea a través de un hueco orientado al sur. En la catedral de Los Ángeles ya estaba presente este recurso. Allí Moneo proyectó un jardín entre el templo y la autopista, que ayuda a liberar por un momento la tensión de la vivencia del espacio sagrado²⁹.

Pese a estar construido desde la tradición, y sin que aparentemente sea la liturgia un elemento central en el diseño del templo, su análisis nos permite observar lo adecuado de su disposición a las necesidades de la celebración. Una de las virtudes del proyecto es que retuerce el trazado clásico del templo para conseguir un espacio moderno, y que cumple con las determinaciones emanadas del Concilio. De un modo particular, parece que se está en un templo tradicional, pero el espacio responde a las nuevas directrices. Moneo cuenta cómo el párroco estuvo siempre dispuesto a colaborar para que el templo respondiese a los requerimientos litúrgicos, pero sin interferir en el trabajo del arquitecto. Al contrario que en la Catedral de Los Ángeles, donde el obispo Mahoney impidió que se contara con los principales artistas modernos de la ciudad, en el lesu se permitió esa presencia. El párroco entiende que es un espacio desnudo, austero, pero confía en la capacidad del mismo para atraer a los fieles de un barrio que empieza a consolidarse.

En la arquitectura religiosa de Rafael Moneo están presentes los temas que han sido importantes a lo largo de su trayectoria. Logra aunar todos los factores presentes en el proyecto mediante la asunción de que la práctica de la arquitectura permite que desaparezca la arbitrariedad de la forma, al adoptar la decisión clara y firme de incorporar la construcción en el origen del proceso proyectual³⁰. Así la atención a los condicionantes específicos del lugar en el que se asienta la obra, la integración de la historia de la arquitectura con las nuevas disciplinas y los nuevos modos de construcción³¹, la reflexión sobre el tipo y la simbiosis que establece entre el tratamiento de la luz y la materialidad del edificio, conforman una obra de arquitectura que responde a la especificidad concreta de cada proyecto y cada emplazamiento.

29 “(Rafael Moneo) Por supuesto he tenido la capilla de Bryggman en la cabeza durante muchos años y siempre insisto a los que visitan Finlandia en que vayan a verla. La luz es tan importante allí como lo es la Cruz. También se debe a lo que aprendí de las iglesias escandinavas: la voluntad de incluir la naturaleza. El flanco sur de la Catedral de Los ángeles hay que entenderlo como un filtro de luz, pero el flanco norte sigue el ejemplo de Bryggman y se abre al exterior, hacia un patio que contribuirá a reducir la tensión y a que repentinamente nos sintamos relajados. Bryggman fue muy hábil a la hora de combinar simetría y asimetría, verticalidad y horizontalidad; la nave de la Capilla de la Resurrección difumina eficazmente los límites con el exterior, etc. Mucho me gustaría dar testimonio de lo que de él aprendí en la Catedral de Los Ángeles” William J.R. Curtis. “Una conversación con Rafael Moneo” *El Croquis* 98 (1999): 26

30 “El orgullo de la arquitectura era convertir en real lo ficticio, ya que, el modo en el que la arquitectura se producía implicaba la continuidad entre forma, tal y como se concebía en la mente, y forma construida, como manifestación última de la realidad. El mundo ideal se transformaba así en un mundo real porque lo que caracterizaba a la arquitectura era el hecho de que debía ser construida. Se tratada de una creación de la mente que se hacía consistente tan sólo cuando alcanzaba su expresión, llegando a ser en aquel momento una realidad independiente.” Rafael Moneo, “La Soledad de Los Edificios”, *El Croquis*, 2004. 612

31 “Cuando el posmodernismo comenzó a interesarse por la arquitectura histórica, él (Moneo) tenía un pasado: se había formado en la historia de la arquitectura y de hecho vive la arquitectura como un presente continuo” Iñaki Ábalos, en Anatxu Zabalbeascoa, “Un Arquitecto de Mundo.” *El País Semanal*, 23 de agosto de 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Borrego, I., Montenegro, N., Toro, L., Una conversación con Rafael Moneo. *Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012*. Madrid: La Fábrica, 2013: 274

Capitel, Antón. 2000. En torno a la figura de Rafael Moneo. *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre): 4

Cortés, Juan Antonio. Los instrumentos de la disciplina. Comentario a las obras construidas en el extranjero por Rafael Moneo. *Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012*. Madrid: La Fábrica, 2013: 20

Curtis, William J.R.1999. Rafael Moneo. La estructura de las intenciones. *El Croquis* 98: 30

_____, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. *El Croquis* 98: 26

Delgado Orusco, Eduardo. *Arquitectura Sacra Española, 1939-1975: De La Posguerra Al Posconcilio*. Madrid: E. Delgado, 1999.

González de Canales, Francisco. 2013. Una reflexión teórica desde la profesión. 2013. En *Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)* A Coruña: Fundación Barrié, 27

Manterola, Pedro. *La Escultura de Jorge Oteiza. Una Interpretación*. Cuadernos Del Museo Oteiza 1. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.

Moneo, Rafael. 2000. Prólogo. Construir el Kursaal. *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre): 2

_____, "Iglesia En Collevallenza." *Arquitectura* 105 (1967): 9–13.

_____, "Santuario de Collevallenza, Todi, 1968." *Nueva Forma*, no. 88 (1973): 44–47.

_____, On Typolgy. en *Oppositions* 13, 1978 (version en español: "Sobre el concepto de tipo en Arquitectura" en AAVV, *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura, Composición II*, Departamento de Publicaciones de Alumnos ETSA de Madrid, 187-211

_____, "La Soledad de Los Edificios. Conferencia Cátedra Kenzo Tange, Pronunciada el 9 de Marzo de 1985 con motivo del nombramiento de Rafael Moneo Como Chairman Del Departamento de Arquitectura de La Escuela de Diseño de La Universidad de Harvard." *El Croquis*, 2004.

_____, 2010 *Remarks on 21 Works*. Londres: Thames & Hudson

Rafael Moneo [Video(DVD)]. (Colección de Monografías Audiovisuales de Arquitectos Contemporáneos En DVD). Madrid: Fundación Arquia, 2014.

Moreno Mansilla, Luis. 2000. En torno a la figura de Rafael Moneo. *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre): 15

Zabalbeascoa, Anatxu. "Un Arquitecto de Mundo." *El País*. 23 de agosto 2013. *El País Semanal*. http://elpais.com/elpais/2013/08/21/eps/1377078182_616770.html.